

SÁTIRA, RISA Y DESMITIFICACIÓN EN EL
ROMANCERO NUEVO: HACIA UNA LECTURA DE
ASÍ RISELO CANTABA DE PEDRO LIÑÁN DE RIAZA *

RAQUEL LÓPEZ SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

1. UNOS APUNTES PREVIOS: LA SÁTIRA EN SU HISTORIA

Como es bien sabido, la sátira no aparece definida como género ni presenta una delimitación precisa en la teoría clásica, el rastreo de los estudios acerca de la comedia que se despliega a tenor de los comentaristas y tratadistas neorristotélicos del Cinquecento posibilita un esquema de trabazones perceptibles entre los aditamentos y fórmulas parafrásticas en la configuración de una teoría de la comedia—los principios generadores de la comedia, la conceptualización de las partes cualitativas y cuantitativas y la finalidad de la construcción literaria— y la limitada discusión que se hace manifiesta ante la categoría satírica.

Como se ha indicado, por tanto, la indeterminación de la sátira como género o subgénero exige volver sobre el tratado aristotélico, en el que se distinguían, entre otros, los géneros de la poesía épica, la trágica, la cómica y la ditirámica (I, 1447a: 127).¹ Considerados

* Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de investigación METAPHORA, de Referencia FFI2014-53391-P, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación.

¹ Citamos a partir de la versión trilingüe de García Yebra (1999). No consideramos en esta nómina las formas miméticas que conciernen a la *aulética* y la *citarística*, en efecto, por tratarse de modelos más próximos al arte de la música y

todos estos modelos de imitación supeditados a los medios, los objetos y los modos de mimesis constituyente, es clara la distinción de los procesos dramáticos cifrada en la tragedia y la comedia o, dicho de otro modo, la diferencia entre poesía seria y poesía jocosa según la naturaleza dispar de los principios generadores de la obra de arte verbal. Pero la *Poética* aristotélica, tal y como opera con el género “no omitido pero no tratado” (Bobes Naves *et al.*, 1998: 262) de la comedia, tampoco se ocupa de la sátira, de la que apenas si refiere un brevísimo comentario, sentenciando que la evolución de la tragedia se produjo desde lo satírico, y esto puesto que los poetas trágicos empleaban el tetrámetro, vinculando así la forma métrica y la categoría literaria. De acuerdo con los presupuestos de López Eire (2000: 92), esta afirmación no deja de ser una contradicción en toda regla; baste tener en cuenta la desarmonía entre el efecto dramático trágico y el rasgo de comicidad que acompaña a la sátira y que la hace asimilable a la comedia. Sin embargo, un hecho relevante cobra vigencia en el centro de estas reflexiones: tanto el drama satírico como la tragedia tienen su origen en los cantos ditirámicos de dicción jocosa, lo que justifica la prefiguración de la poesía dramática a partir de lo que Aristóteles define como “poesía satírica”.²

Las contribuciones de García Berrio (1980), en este sentido, coadyuvan a disipar la incoherencia primera entre tragedia y drama satírico como constituyentes de una misma cadena de evolución, al aplicar un modelo poético-lingüístico centrado en la caracterización

del canto. Véase al respecto la nota de García Yebra (1999: 245) a la edición: “ni la aulética [arte de tocar la flauta] ni la citarística [arte de tocar la cítara], ni la que pudiéramos llamar siríngica [arte de tocar la siringa], ni tampoco la danza, son especies de la poética, porque ninguna de ellas se usa como medio para la imitación del lenguaje”. En lo concerniente al nuevo romancero, sin embargo, existe cierta controversia con respecto a su carácter literario o musical. Para Menéndez Pidal, el Romancero nuevo se preocupa más por la parte poética del romance, inclinándose así hacia el estudio concreto del texto, su condición de lectura, y desatendiendo por tanto la música; ahora bien, igualmente sostiene que la popularidad que entonces alcanza el canto es la que determina el periodo más brillante de esta nueva corriente. El carácter exclusivamente poético de los textos romancísticos discernido por Menéndez Pidal es refutado años más tarde por Fernández Montesinos, quien, acogiendo a esa actualidad en auge de la musicalidad, apoya el estudio del romance desde la colaboración de eruditos y musicólogos, considerando, pues, la música no solo como motor de la divulgación sino también de la inspiración.

² El Estagirita no afirma en el capítulo cuarto de su *Poética* que la tragedia proceda del drama satírico, si bien “reconocía una cierta afinidad entre la tragedia primitiva y el espíritu de los sátiros” (Cfr. Melero Bellido, 1991a: 85-102).

formal-estilística e intencionalidad del drama satírico.³ En relación con esto, no debe pasarse por alto el carácter global que configuraba el concurso representable de tres tragedias y un drama satírico, una escenificación total de cuatro obras cuya escenificación radicaba en el tono distendido de la última amén de en una alteración formal-lingüística y estilística de los rasgos típicamente trágicos. Subyace también en este punto la idea de parodia, otra de las formas asociadas a la comicidad desde la preceptiva de Aristóteles e igualmente marginada en relación con la tragedia como centro del sistema genérico. Efectivamente, la lectura de Genette (1989: 20) sobre la parodia abre el camino para su asimilación a la sátira en el caso de la representación del drama satírico, al incluir el efecto irrisorio por medio del “canto en falsete” como contrapunto colindante respecto de la gravedad canónica de la tragedia.

Así, como cierre de la tetralogía dramática, el drama satírico constituye en términos horacianos una forma expresiva de gran heterogeneidad que no obedece genuinamente ni a los esquemas constitutivos de la tragedia ni tampoco a los de la comedia. La mixtura de este drama satírico —y por extensión, la de la sátira— queda atestiguada desde su más confuso origen; caracterizándose así, en su vertiente trágica, por la aparición de los mismos tipos y personajes que habían escenificado los dramas trágicos, y en su vertiente cómica, por la presencia de un coro de sátiros empleado en la finalidad propiamente pragmática de “lo risible” para atenuar la tensión del efecto catártico. De ahí que en el discurso preceptivo que sigue en importancia a la *Poética* aristotélica, la *Epístola a los Pisones*, Horacio (2002: 98, n. 62) refiera también los orígenes de la poesía dramática fundados en la mezcolanza sémica de lo trágico y lo cómico, concretándose esto en la materialización de un enunciado “con cierta naturalidad joco-seria”:⁴ el drama satírico.

³ Las disciplinas clásicas fundamentales del discurso, la Poética y la Retórica, imprimen con los razonamientos de García Berrio una nueva vía de acceso al estudio del texto literario. A tal efecto, como herederas del estructuralismo y de las corrientes de pensamiento de la crítica formalista, las contribuciones de García Berrio no se fundan en meros presupuestos parafrásticos sobre la erudición poético-retórica humanista, manierista o barroca, sino que trascienden la lógica del clasicismo sentando las bases de la teoría literaria moderna. De este modo, el conjunto de metodologías doctrinales abre paso a formas más amplias e integradoras de investigación de la obra artística.

⁴ Citamos a partir de la edición de Navarro Antolín (2002). Consúltese también la declamación horaciana sobre la naturaleza del drama satírico en los versos 220 y

Que esta especie híbrida de drama se aproxime a la tragedia —por cuanto esgrime el punto de partida de esta para alcanzar su forma natural— y a la comedia —por cuanto manifiesta la consecución de un mismo fin, la risa—, hace del drama satírico un estadio semióticamente intermedio entre lo trágico y lo cómico. Sin duda, el problema capital proviene de los complejos procesos de interpretación y descodificación de sentido suscitados por la preceptiva clásica, lo que deriva en el desconcierto vigente de la crítica respecto de las semejanzas y diferencias discernibles entre el drama satírico, la tragedia y la comedia, y, por ende, respecto de la evolución que esa forma híbrida distingue en la configuración de lo que conocemos como *sátira*.

El debate, pues, centra sus esfuerzos en una serie de enclaves especulativos importantes: en primer lugar, y como se ha visto ya, el origen de la categoría satírica; en segundo lugar, la vinculación drama satírico-tragedia y drama satírico-comedia; y, finalmente, la posibilidad de la importación sémica del drama satírico a la *satura* latina. Desde este último punto de vista, la autonomía que en cierto modo es atribuible al drama satírico se consolida en una nueva expresión literaria importada desde Grecia al ámbito latino. La contienda crítica no es menor en esta cuestión. Según Cortés Tovar (1986: 77-78), “sátira” no deriva explícitamente de “satura”, término que designaba un género histórico con una caracterización formal precisa, especificidad que “sátira” extravía para concebirse, más que como género, como estilo ácrono susceptible de asimilarse a cualquier modalidad literaria. Con todo, sí existe cierta conformidad a la hora de considerar la *satura* como resultado de la latinización del drama satírico griego, que finalmente derivaría en el concepto de sátira manejada en los siglos XVI y XVII.⁵

siguientes: “Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum,/ mox etiam agrestes Satyros nudavit, et asper,/ incolumi gravitate, jocum tentavit, eo quod/ iliecebris erat, et grata novitate morandus/ spectator, functusque sacris, et potus, et exlex./ Verum ita risores, ita commendare dicaces./ Conveniet Satyros, ita verteré seria ludo,/ ne quicumque Deus, quicumque adhibebitur heros,/ regali conspectus in auro nuper, et ostro,/ migret in obscuras humili sermone tabernas;/ aut dum vitat humum, nubes, et inania captet./ Effutire leves indigna tragoedia versus, / ut festis matrona moveri jussa diebus,/ intererit Satyris paullum pudibunda protervis”.

⁵ Cfr. Van Rooy (1966: 124-139 & 144-186); Cortés Tovar (1986: 18 & 78); Brummack (1971: 275-377); Schwartz Leiner (1987: 16; 2012: 38-45); Pérez Lasheras (1994: 26-30; 1995: 14).

1. 1. La sátira en los tratados españoles de Poética clasicista

De acuerdo con los tratados de poética clasicista españoles, la sátira tiene su primer lugar de honor en los comentarios de Robortello (1548) a la *Poética* de Aristóteles, en una sección independiente de pequeños tratados sobre los géneros que el Estagirita no había estudiado: *Explicationes de satyra, de epigrammate, de comoedia, de elegia*. Entre estos, *Explicatio eorum omnium quae ad satyram pertinent* indica que se ocupará en lo sucesivo del fin, el origen, la materia y la utilidad de la sátira, a la que finalmente considera como poesía escénica o dramática por su condición de arte mimética; del mismo modo, cuando se trata de recoger una serie ejemplificativa de tipos vituperables, no duda en tomarlos de la comedia, lo que nos lleva una vez más a considerar la teoría del género cómico como punto de partida de la sátira (Cfr. Bobes Naves *et al.*, 1998: 271-272; Weinberg, 1970: 495). A todas luces, la propia autonomía de la categoría queda en entredicho, por lo que sus vinculaciones con la teoría de los géneros helenística no desaparecen a lo largo de las poéticas de los siglos XVI y XVII; en efecto, los preceptistas del periodo áureo teorizan sobre la sátira, si bien lo hacen a expensas de las paráfrasis de los comentaristas del Cinquecento italiano. No se trata en lo sucesivo de agotar nóminas, sino de trazar cauces.

Hacia 1580 se produce el auge de la teoría y la crítica literaria, y lo hace con la aparición de dos grandes obras: por un lado, las *Anotaciones a las Obras de Garcilaso*, de Fernando de Herrera;⁶ por otro, el *Arte poética en romance castellano*, de Miguel Sánchez de Lima.⁷ Las *Anotaciones* de Herrera son, desde el punto de vista que nos ocupa, uno de los primeros estudios que han intentado ahormar críticamente la sátira, constatando en su definición un pensamiento análogo al de Robortello en sus *Explicationes*.⁸ El capítulo XCIX del *Arte poética española* (1592) de Juan Díaz Rengifo⁹ puntualiza que la sátira es “un poema que se ordena a la debida corrección, y

⁶ Citamos a partir de la edición de Gallego Morell (1973).

⁷ Citamos a partir de la edición de Balbín Lucas (1944).

⁸ Herrera (1973: 358), a propósito de esa posible autonomía de la sátira aducida por la teoría de la *satyra* latina o bien de su irrefutable vinculación con la invención que se remonta a la mixtura de la *Poética* aristotélica, señala: “no fue invención de los Latinos la sátira, porque los Griegos la començaron, i pusieron en perfección; pero después los Romanos la sacaron i compusieron fuera de los teatros”.

⁹ Citamos a partir de la edición de María Martí (1759).

reprehensión de los vicios y defectos, allí del cuerpo como del alma. [...] Debe el poeta adornarla (para suavizar, y templar la aspereza de la reprehensión) con dichos y sentencias agudas y graciosas” (1759: 149).

Mayores concreciones pueden apreciarse en la *Philosophia antiqua poética* (1596) de Alonso López Pinciano.¹⁰ Su argumentación incide en las concomitancias y desemejanzas de la comedia y de la sátira, revelando con ello un profundo conocimiento de las poéticas neoaristotélicas de corte italianizante, muy especialmente del *Arte poética* de Minturno. Para Pinciano, como para el autor de la poética de la lengua toscana, la sátira es “un razonamiento *malédico* y mordaz hecho para reprehender los vicios de los hombres», cuya principal diferencia con la comedia, de la que la hace depender, radica en el modo de imitación; señala así que la cómica “mira más a la económica, y la satírica, a la ética”. Igualmente, mientras que la reprehensión de la comedia se ejerce desde el escarnio y la burla y articula un efecto “lleno de pasatiempo y risa”, la sátira reprehende “con severidad y acerbidad” (1973: 233). No se nos oculta, por consiguiente, la vinculación parcial de comedia y sátira, al constituirse una y otra como representación de las costumbres humanas desde una perspectiva moralista y ejemplarizante del arte literario, como exposición de personajes inferiores y cuyo efecto a la sugestión de las pasiones humanas atribuye al provecho social igualmente favorable y deleitoso de la risa (Cfr. Bobes Naves *et al.*, 1998; Llanos López, 2007). El elemento irrisorio, no obstante, no resulta imprescindible en la sátira: la actitud incisiva que le es inherente restringe en no pocas ocasiones la afectación ridícula o graciosa; de ahí su eventual conceptualización cercana a las formas condenables de la “murmuración y la maledicencia”.

Cisne de Apolo (1602), de Luis Alfonso de Carvallo,¹¹ comulga con la definición proporcionada por Pinciano, no solo por cuanto relaciona la sátira con la comedia sino también porque coadyuva al presupuesto universal por el que la sátira “llama a la compostura y reprehende o vitupera algún vicioso o vicio” (1997: 62). Pero, como

¹⁰ Citamos a partir de la edición de Carballo Picazo (1973).

¹¹ Citamos a partir de la edición de Porqueras Mayo (1997). Sobre sendas formas de intencionalidad satírica, señala Carvallo lo siguiente: “Ya está recibida por murmuración, apoyo, o matraca, y por fisgar por la malicia de los que en nuestros tiempos usan mal dellas. Que en los passados sufriera reprehender los vicios, como ahora lo es el de los sermones de los predicadores”.

hemos indicado, la sátira no queda exenta de un matiz peyorativo en aquellos casos en los que el proceder pedagógico y moralizante deja paso a una dicción virulenta. A tal efecto, los planteamientos teóricos de Carvallo resultan especialmente reseñables por cuanto se distinguen dos formas de estimación conceptual de la sátira dentro de sus criterios de producción literaria. La consideración primigenia — clásica— de este recurso como signo positivo de ejemplaridad trueca en el contexto histórico de actuación de Carvallo para puntualizar una práctica que, lejos de reprehender los malos hábitos de la sociedad, persigue un fin chocarrero. El hecho de que Carvallo nos muestre un panorama como el descrito nos lleva a cuestionarnos la finalidad de la sátira en los últimos años del XVI y principios del XVII y, lo que es más importante, su delimitación formal y estilística en el periodo coincidente con el mayor realce del Romancero nuevo.

Es a Francisco Cascales, en sus *Tablas Poéticas* (1617),¹² a quien debemos la superación de la tradicional valoración de la sátira adherida al *modus dramaticus* de la antigüedad, confirmándose así la tesis de Cortés Tovar cuando suscribe el paso de la *satura* latina, más que hacia la sátira, hacia “lo satírico”, entendido así como una tendencia estilística que puede emplearse en cualquier regulación genérica: épica, lírica y dramática.

2. SÁTIRA Y ROMANCERO NUEVO

Solo en *Cisne de Apolo* de Carvallo (1997: 194) encontramos referencias explícitas al género de los romances, alguna de las cuales reza como sigue: “Tiene el romance necesidad más que otra compostura de atavío, galantería y ornato y ser adornado y enriquecido con muchas sentencias, figuras y conceptos y natural gracia”; del mismo modo, precisa que “el redondillo entero [el

¹² Citamos a partir de la edición de García Berrio (1988). A propósito de las consideraciones sobre el artificio elocutivo de la sátira, consúltese García Berrio (1988: 334-335): “Toda esta poesía es morata: porque en ella no se hace otra cosa que enmendar las costumbres, y por tanto el Satírico debe saber mucho de la Philosophía moral: ama un decir propio y puro, y en las sentencias la agudeza: usa digresiones, pasando de su argumento y materia a decir alguna fábula, o novela enderezada a su principal pensamiento. El modo es exegemático, aunque algunas veces deja su persona propia. [...] El lenguaje satírico debe ser sencillo y propio, y sin ornato de ephítetos, las redondillas más que otro verso son compostura lisa y sin volatería de palabras, por haverse de meter el concepto en tan breve giro y espacio. Estas son las poesías menores de la Épica”.

romance] sirve a cualquiera cosa y materia humilde, mediana o grave, pero más propio es de las cosas medianas”. Cuando pareciera que Carvallo no hubiese asumido en 1602 la propuesta de la nueva sensibilidad e innovación que supone el género romancístico a partir de 1580, es lícito considerar que la asociación más obvia entre este nuevo romancero y el revestimiento satírico viene dada por la observación siguiente: “muy de ordinario suele suceder traer dos versos de un romance viejo, y muy sabido, que no da poca sal a la compostura”. “Sal” es aquí el signo que tiende hacia lo consustancialmente bufonesco de la sátira (Di Stefano, 2007: 396-397).

Los planteamientos de Carvallo sugieren el discernimiento de dos corrientes satíricas de diversa configuración estructural y funcionalidad: por un lado, la sátira más proclive a la dualidad del tópico horaciano *docere-delectare* atestiguada en los sermones del poeta latino; por otro, la regimentada en un *dictum* burlesco radicalizado y tendente al vituperio. En definitiva, lo que Scholberg (1971: 10-11) ha sistematizado en la formulación de dos tendencias generales: la horaciana y la asociada con Juvenal.

El Romancero nuevo no fue siempre satírico. La idealización arcádica y el sesgo sentimental renacentista que rigen estas primeras composiciones experimentan principalmente con Góngora, pero también con Liñán de Riaza y Lasso de la Vega, la subversión de los cánones estéticos y la transgresión de los códigos poéticos tradicionales. La sátira, la parodia, la ironía o lo burlesco impregnarán la nueva remesa de textos tratando de deconstruir unos valores que ya no servían para explicar el mundo. De ahí la observación del tratado de Carvallo, en el que las trabazones imitativas e intertextuales con los moldes temáticos y estilísticos del Romancero viejo, e incluso con la nueva modulación artística, servían de acicate sustentador del descreimiento de la nueva poesía.

De conformidad con los presupuestos de Antonio Carreño (1982: 52), la innovación del Romancero nuevo lo convierte en “el espacio literario más apto para estudiar la dinámica de cambios y gustos poéticos, sus alternancias y variantes. Expone a la vez la crisis de un sistema poético [el renacentista] que, amanerado y típicamente convencional, llega a acoplar la andadura rítmica de sus octosílabos a los juegos de conceptos, preciosismos y parodias”.

3. LIÑÁN DE RIAZA Y EL ROMANCERO NUEVO. EL LENGUAJE LITERARIO EN LOS ROMANCES SATÍRICOS

Al plantearse la designación *poesía satírica* en el siglo XVII, Schwartz (1987: 217) sostiene que el problema metodológico requiere de una cuestión fundamental: “¿cómo reconstruimos las convenciones del discurso satírico en la época?”; lo cual genera dos posibilidades: bien partiendo del análisis y caracterización de los rasgos textuales, o bien mediante las apreciaciones descriptivas proporcionadas por los tratadistas del Siglo de Oro. La actitud más razonable, desde nuestro punto de vista, es la integración de sendas perspectivas, pues solo entonces logra cristalizar la especificidad de la sátira en una modalidad textual-estrófica concreta.

La influencia de Frye (1977) respalda la concepción de la sátira como actitud o modalidad —o una especie de *mythos*— susceptible de manifestarse en cualquier estructura genérica. Se recuerda así que las composiciones satíricas tienen como fin rebatir algo establecido; no en vano era esta la proposición más extendida entre los tratadistas de poética. Según Hodgart (1969: 11), “tiene que haber en la sátira otras fuentes de placer, como por ejemplo ciertos juegos de sonidos o palabras, o el tipo de relación de ideas que llamamos ingenio”.

3. 1. *Así Riselo cantaba*

A la luz de este balance, se presenta en lo sucesivo el análisis teórico-crítico del lenguaje literario en un romance representativo, a través del cual se pretende ofrecer cumplida cuenta de los mecanismos formales y estilísticos empleados por Liñán para fundar la caracterización de los procedimientos de la sátira en el *corpus* de composiciones del Romancero nuevo.¹³ La selección de este romance se ha realizado atendiendo a la exhaustividad, globalidad y profundidad descriptivo-explicativas que permiten las vías de acceso al texto literario: nos referimos a las vías de acceso integrales o globales susceptibles de ser situadas en el contexto general de la

¹³ En la presente contribución, conforme al espacio del que disponemos y considerando este un estudio proemial en la realización de una investigación más amplia, se analiza un único romance representativo. No se pretende, por tanto, fundar una teoría general sino trazar los cauces pertinentes para el desarrollo teórico-metodológico de las cuestiones que aquí se exponen.

Semiótica literaria, incluyendo, por tanto, las perspectivas de análisis sintáctica, semántica y pragmática.

La poesía de Liñán excede la *despoetización* del lenguaje, pero también la desmitificación ya no solo de un género anacrónico que ha quedado en los anaqueles vacíos del idealismo renacentista, sino también de ciertos aspectos de la sociedad y de los motivos que impregnan los textos poéticos de sus contemporáneos.

He aquí el romance:

Así Riselo cantaba
 en su rabel de tres cuerdas,
 aquel de la tapa blanca
 y de las costillas negras;
 el que tiene por remate
 una burlada sirena,
 divisa contra engañosas
 que cantan y desesperan,
 como hizo aquella fácil
 de cuya voz no se acuerda
 porque Amor, que es ave y niño,
 si no le regalan, vuela.
 Digo, pues, que así cantaba
 con su tiple de corneja,
 oyéndole cuatro esquinas,
 dos calles y una taberna:
 —Vamos horros en los gustos
 aldeana, que revientas
 por mostrarme que en tu lumbre
 mil corazones se queman.
 A lo simple nos queramos,
 sea nuestra fe de cera,
 cada cual siga su norte,
 pues que la gracia no es deuda.
 Franca de celos te hago
 porque los llama mi abuela
 brujas que a las almas niñas
 les chupan la sangre nueva.
 Mas yo, que soy bachiller
 por Alcázar de Consuegra,
 los comparo a los erizos
 que a quien los toma penetran.
 No quiero que a nuestras vidas,
 que son dos palomas duendas,

las tienten esos pecados
 que a la voluntad infiernan.
 Si te vas por la mañana,
 yo te aguardaré a la siesta,
 y si a la noche faltares,
 dormiré aunque no parezcas.
 Si quieres tener visitas,
 sin miedo podrás tenellas,
 aunque esté solo un año,
 ¡por Dios, que no coma tierra!
 Si te convidan vecinas,
 ve galana a la merienda,
 y si a mí me convidaren,
 déjame ser Perentrellas.
 Yo no quiero que me digas
 que un señor de cruz bermeja
 te promete montes de oro
 por galoppear tu vega,
 ni tampoco que te tañan
 con cajas y con promesas
 a que seas capitana
 de faldellín por bandera;
 porque pienso que lo dices
 aplicando la conseja
 para que ligeras anden
 mis paradas faltriqueras.
 Bien se me trasluce a mí
 que el arco de Amor se flecha
 por las poderosas manos
 de su Consejo de Hacienda.
 Venus, la diosa de Chipre,
 ya es matrona ginovesa;
 guarismo sabe su niño,
 multiplica, suma y resta.

Ya el rapaz anda vestido,
 las alas aforra en tela,
 y el que esperanzas comía,
 pavos come y tortas cena.
 [...]

(vv. 1-72)

Con la flota está casado,
 mujer tosca y marinera
 que se acuesta con bizcocho
 y de millones se empreña.
 Su secretario es el dar,

un mozo que allana sierras,
 robador de voluntades
 y cumplidor de promesas.
 Por eso, aldeana mía,
 quiero yo seguir la seta
 de aquellas cuyas entrañas
 parecen carne y son de piedra.
 Si no merezco tus glorias,
 no me revistas tus penas,
 y si por dicha te agrado,
 más verdad y menos tretas.

(vv. 81-96)

Sostiene Bajtín (1986: 179) que la sátira es un género carnalizado que familiariza al héroe con los demás y empieza a funcionar como categoría especial “de la organización de acciones de masas”. Esto entroncaría con los planteamientos esbozados sobre el carácter popular de esta nueva corriente, sustentando así su doble vertiente significativa: como hecho artístico y como hecho social. Respecto a su faceta social, arguye Fernández Montesinos (1968: XXXI) que “el romance era uno de los tipos de nuestra lírica musical, no la única, aunque sí la de contornos más acusados y más constantes”. La mayor parte del Romancero nuevo debió de concebirse como poesía para ser cantada; sin embargo, y dado el cambio de gusto musical que revitalizó los romances, cabe considerar ya no tanto su condición de poesía divulgada oralmente sino los círculos sociales en los que se divulgaba: la popularidad del canto romancístico es, pues, regocijo para gentes de todas las clases. El romance artístico supone, en definitiva, el abandono de las melodías tradicionales para acogerse a la nueva música cortesana; “una lírica de ciudad y esencialmente una lírica burguesa” (Fernández Montesinos, 1968: XXXIII). Acaso organizados en una jerarquía armónica, unos presupuestos conducen a otros, y estos, a su vez, a nuevas deducciones discernibles y del todo vinculables a los primeros. A tal efecto, si, como dice Bajtín, la carnalización implica una activación de los mecanismos que refuerzan las relaciones humanas, se infiere que esto se debe a un relajamiento —que no apatía— de la expresión poética, lo cual redundaría en la tesis bajtiana de humanización y aniquilación de la distancia productor-receptor textual. Ahora bien, ni la supresión de un ornato profuso —con fines de oscurecimiento lingüístico— ni el

empleo de las fórmulas populares comprometen las aptitudes del género romancístico.

A tenor de lo dicho, el siglo barroco descuella por una dialéctica de la condición literaria en la que la palabra poética concilia formas cultas y populares. El hecho de que los poetas cultos de la tradición áurea ejerciten esta poética del lenguaje popular en sus romances pone de manifiesto una actitud de superación de las formas y tonos de la poesía culta, pero en ello subyace también la pretensión de que esas composiciones llamadas a fundar el Romancero nuevo se impregnen del espíritu divulgativo de las manifestaciones más tradicionales y asuman con viveza un diálogo entre la lírica culta y las proyecciones de la experiencia con base en el lenguaje popular, lo que posibilitaría que la recepción de los romances, más allá de los círculos de la corte, tendiese a expandirse hacia un público de mayor heterogeneidad social. De ahí que el nuevo romance, aunque como manifestación irrefragable del *furor* poético y de la innovación estética, no permanezca indiferente a la exigencia *contenidista* de la poesía, en la que la categoría satírica se integra como necesario principio de cooperación semiótica.

El disenso entre cultistas y *llanistas*, que rige fundamentalmente en la segunda década del siglo XVII, queda tempranamente resuelto en las formas del romancero satírico por cuanto esgrime un estilo jocosero que eleva el *ingenium* horaciano a su máxima expresión. Así, tal y como operaba el drama satírico de la antigüedad, en el nuevo romance el poeta procede a la yuxtaposición de lugares comunes propios del lenguaje grave —respetando en parte la *elocutio*— con “elementos procedentes del estilo llano y de la vida cotidiana”, lo cual incide en la no exclusión del decoro de este lenguaje integrador de formas cultas y populares y en la actuación de la sátira en la consecución de la agudeza verbal (Bègue, 2008: 24). A todo esto se suma el efecto cómico deudor de la preceptiva dramática clásica.

El romance *Así Riselo cantaba* pone el acento sobre esa faceta carnalizada a la que se incorporan nuevos recursos a la dicción poética en aras del complejo diseño de la situación comunicativo-satírica. La metáfora, la personificación, la hipérbole, la concretización, y la activación del plano fonosimbólico pergeñan una retórica de dominio subversivo. El núcleo temático del romance reitera la ruptura del idealismo neoplatónico enquistada en el sentimiento amoroso y en la sublimación de la amada, menoscabando

con ello el sibaritismo bosquejado en la poética morisca y pastoral arcádica del Romancero nuevo. Noventa y seis son los versos y veinticuatro las coplas que configuran este romance de la serie de composiciones pastoriles que toman a Riselo como trasunto biográfico del poeta. Uno de los escollos a los que ha de hacer frente el lector de romances, además de los problemas de autoría y atribución, es el del marcado condicionamiento autobiográfico que los caracteriza. Desafortunadamente, no disponemos de testimonios documentales que nos permitan esclarecer los pormenores de la vida personal de Liñán, aunque ya Menéndez Pidal (1968: 138-139) dejó apuntado que, como todos sus coetáneos, también él llevaba a la praxis de los romances su propia experiencia.

Como se ha dicho, respecto a la expresividad de los sonidos cabe señalar el predominio de vocales claras en las primeras coplas del romance —fundamentalmente la *a*—; este realce fónico está motivado sin duda por el concierto entre significante y significado. De acuerdo con esta relación, el predominio de la claridad en el sistema vocálico¹⁴ mantiene en el romance satírico un ritmo de habla que rechaza la moratoria de la lectura y consolida el énfasis articulatorio del lenguaje, que calcifica, asimismo, con la aliteración motivada de la sibilante.

Muy significativamente, la reiteración de las vocales claras tiene lugar en los términos “burlada”, “sirena” (v. 6), “engañosas” (v. 7), “cantan”, “desesperan” (v. 8) y “fácil” (v. 9). Todas ellas configuran en mayor o menor medida una etopeya bien significada de la mujer a la que Riselo destina su canto, caracterizándola ya no como un sujeto mujer sino con la forma elíptica “fácil” y desbrozando a su vez su carácter licencioso y asequible a los hombres. Según la unanimidad de

¹⁴ En sus estudios dedicados a la lengua del drama satírico griego, Melero Bellido y López Eire han expresado con diferencial criterio el lenguaje empleado en esa pieza epilogal representada tras las peripecias de la tragedia clásica para destensar la magnitud del efecto catártico. En sus investigaciones discurren acerca de un tipo de lengua propia de los sátiros en la escena ática que consiste en un *dictum* de exclamaciones y coloquialismos que enraíza en una tonalidad lúdica y chillonamente coloreada. Desde esta perspectiva, resulta factible pensar que las vocales claras disponen de un abanico más amplio de posibilidades para la ejecución de la enunciación satírica, mientras que la cerrazón vocálica y la gravedad de los armónicos contribuiría a hacer de la polaridad oscura una connotación negativa. Recordemos, no obstante, que una de las singularidades que aquí se abordan con respecto a la variante poético-lingüística de los romances es su vinculación con lo risible como rasgo específico de la comedia.

los comentarios de los preceptistas que ya vimos, cabría considerar en este romance un conato evidente de vituperio o reprehensión de los vicios humanos; concretamente, de la ligereza de las mujeres. Sin embargo, si bien es cierto que el autor satírico se sitúa en el centro de un sistema de valores desde el cual se limita a atacar lo que está fuera de este margen, la veta romancística de Liñán oscila ambigua, como la de Góngora, entre la censura y la afirmación del universo social que los rodea.

En el plano léxico-semántico, el romance satírico privilegia formas pertenecientes a una variedad heterogénea de ámbitos semánticos o conceptuales, donde se producen las asociaciones de significación pasional, animal, alimenticia y lúdica con el propósito de tomar elementos propios de la cotidianidad y dotarlos de un cariz que, en las composiciones de Liñán, no alcanza la vileza gongorina sino que se asienta en la comicidad de la expresión. Como se dijo atrás, además de la connotación léxica, el romance presenta algunas personificaciones claves que aciertan a exaltar la voz satírica y el estilo de *contrafacto*. Los versos 11-12 contienen el examen de un amor significado en tanto sentimiento abstracto, pero finalmente también como entidad subsumida a los intereses y pragmatismo mundanos, lo cual funciona en las coplillas engarzando amor y mujer y paragonándolos al situarlos en un mismo escalafón de inmoralidad espiritual. A la altura de esta se encuentra la personificación de los versos 15-16, que irrumpen nuevamente en el concepto de la *autoirrisión*. El punto de llegada de la poesía de Liñán es, efectivamente, la vislumbre aquilatada de la vida sencilla del hombre, cuyos fracasos y embates amorosos acaban por conciliarse a través del resentimiento cómico en una suerte de aceptación de la realidad. El recurso de la personificación en cuestión resuelve a la par una metáfora que incide especialmente en el lastre de la indiferencia sentimental: “oyéndole [a Riselo] cuatro esquinas,/ dos calles y una taberna”, pero ninguna mujer.

Son las concreciones, como variantes de la prosopopeya, las que nos permiten ahondar en el sema satírico de la composición al conferir entidad de objeto o corporeizar conceptos abstractos. El verso 22, “fe de cera”, el símil que parangona los “celos” (v. 25) con los “erizos” (v. 31) o la metaforización referente a las “vidas” (v. 33) de los amantes como “dos palomas duendas” (v. 34) recrean sintomáticamente imágenes de gran donaire que extreman las connotaciones burlescas atribuidas a esas abstracciones, invalidando

así la indemnidad de los principios morales —como ocurre en “fe de cera”— o acrecentando el prurito de los “celos” mediante la animalización.

Ya se ha señalado el tono satírico y no poco peyorativo hacia la que el autor se refiere como “aquella fácil” (v. 9). El romance alcanza de este modo una cierta dinámica inmoral a raíz de la concepción satírico-burlesca del amor sentimental. En esta línea, las hipérboles de los versos 17-20, que funcionan intensificando con exacerbación la cantidad de amantes que pugnan por las atenciones de la dama, engarzan con la actitud interesada ante lo monetario, con lo que Liñán desacraliza el tratamiento convencional de la variante amorosa al tiempo que hace manifiesto su inconformismo con la poética del nuevo romance, proponiendo a este respecto una degradación moral de las damas desde un enfoque puramente masculino.

Sin embargo, y pese al talante satírico-burlesco del poeta en su praxis literaria contra el nuevo romance, el refinamiento de las formas y la pericia en el empleo innovador del estilo no desaloja la atracción por la recepción de su poética; todo lo contrario: el criterio diferenciador en el uso de los recursos genera un marco de connotaciones poéticas susceptible de simular la insolencia significativa de su lenguaje literario. En relación con lo anterior, una nueva constante en el tratamiento de la mujer como objeto amoroso pasa a formar parte activa de la poética de Liñán —también así en la de Góngora— en los romances burlescos, jocosos y satíricos; se trata de la incitación a la infidelidad frente a la fidelidad de la amada en los romances idealizados, código también que el poeta insiste en reprobar ya no tanto como un desplante cómico hacia la generación inaugural del Romancero nuevo en 1580 sino más bien como fijación de la anuencia de un nuevo contexto histórico y social (Jammes, 1967: 200-201).

En este sentido, la mayor expresión de la hipérbole como recurso semántico tiene lugar en el plano del contenido de los romances satíricos. Por un lado, en la actitud de Liñán al desvalorizar la concepción idealizada del objeto amoroso, la dama, y, por otro, en la manifestación de un pensamiento transgresor, la libre elección de la mujer y la infidelidad de esta en la relación, cifrado esto, además, en un juego dialógico con base en el paralelismo y en la anáfora (vv. 37-48). El interés económico, por su parte, aparece significado bajo un sistema que aúna diversos encabalgamientos (vv. 53-56) y metáforas que ilustran con rigor sobre qué tipo de arquitecturas construye Liñán

la sátira a partir de materiales tomados del mundo clásico, los cuales amalgama con retazos de cotidianidad efectiva y concreta a fin de criticar, caricaturizar y parodiar, pero también de mostrar sin sutilezas la realidad. Los referentes “Consejo de Hacienda” (v. 64), “Venus, la diosa de Chipre” (v. 65), el niño Cupido o la concreción de las “esperanzas” (v. 71) y su consecuente y grotesca conversión en “pavos y tortas” (v. 72) constituyen acrisoladas fórmulas de carnavalización que reconfiguran tipos y situaciones sociales de su época con éxito incontestable. Con todo lo que va dicho es fuerza reconocer que la mediación retórico-satírica recae directamente sobre las últimas coplas del romance, donde se concentra el ejercicio de la metáfora, la hipérbole y la conversión como un plantel trimembre de figuras sustentador de la sátira.

El lenguaje poético de Liñán no rehúye imágenes de gran sensualidad y atrevimiento erótico. Si bien la recepción del erotismo fue bastante temprana en la poesía, no alcanzó su cenit como lugar común hasta el siglo XVII, cuyos ademanes son indefectiblemente latentes en la práctica literaria de Góngora o Quevedo en su particular desacralización del amor. Puesto que el *furor* poético de Liñán —y también el de sus coetáneos— comulga sin prejuicios con la veta del lenguaje popular, cualquier lector que se acerque a la producción de los nuevos romancistas de la década de 1580 podrá observar la intensidad paremiológica que subyace bajo cada realización concreta utilizada por estos. Sígase así la idea de que los últimos versillos acusan la subversión de un proverbio atávico que arraiga en la impenitente fama donjuanesca del marinero. En el romance “Así Riselo cantaba”, al adjetivo “fácil” de las primeras coplas se añade la caracterización de la mujer con las formas “tosca y marinera” (v. 82), con lo que vuelve a hacerse hincapié en la carnavalización bajtiana del “mundo al revés” al producirse la masculinización de la amada. Ahora bien, un aspecto importante debe tenerse en cuenta a la hora de analizar la dicción satírica. Es bien sabido que los aspavientos verbalistas, el esteticismo y, en definitiva, la constitución del lenguaje poético conllevan un desvío deliberado de la enunciación; lo que necesita precisarse, en cambio, es que la sátira tensa este rasgo hasta el extremo.

De aquí parte, por tanto, uno de los aspectos más reseñables de la sátira de Liñán; es decir, la combinación en la unidad textual del valor semántico de la lengua y el valor contextual remiten a la polisemia general del romance. “Marinera” presenta aquí claros

indicios de una ambigüedad interpretativa que dista mucho de ser arbitraria, como ocurre también con “bizcocho”. Por un lado, se asocia el término con la profesión, que está reforzada además por la “flota” (v.81), y, por otro, se sugiere la carga semántica que la propia tradición paremiológica ha conferido a quienes hacían su vida en el barco, la de mujeriegos. Esta última connotación viene dada en el romance mediante la metáfora y la prosopopeya de los versos 83 y 84: “[la mujer] que se acuesta con bizcocho/ y de millones se empreña”. La metáfora constituye, en relación con lo expuesto, la estrategia poética del autor para implicar un doble sentido en su poesía: el literal y la significación erótica propiamente dicha. Del mismo modo, la hipérbole en el verso 81 —“Con la flota está casado”— enfatiza la contrariedad de un casamiento cuyas partes se componen de un colectivo y una entidad singularizada; volviendo sobre los versos leídos se aviene que el casado no es otro que el amor encarnado en Cupido. “Robador de voluntades/ y cumplidor de promesas”, las expectativas del sentimiento satirizado dan en el tropo de la conversión final de las “glorias” en “penas” (vv. 93 y 94) y de la “verdad” en “tretas” (v. 96).

El romance confirma los presupuestos de Peale (1973), que señala que el tropo metafórico es el más importante de los recursos estilísticos de la sátira. A través de la metáfora prevalece generalmente en estas composiciones una tensión discursiva creada en el curso de la exposición cuyo significado es aprehendido por los receptores con la inhibición psíquica de la risa. En cierto modo, esta idea de la metáfora como descreimiento con respecto al objeto para hacerlo blanco de mofas es la tesis que sostiene el trabajo de Bergson sobre la risa (1971).

La eclosión de la dinámica del género el modelo del *prodesse* horaciano, que basculará al *delectare*, deja paso a formas más contundentes de expresión satírica, que, más allá del equilibrio del hombre renacentista y de la ejemplaridad moralizante de la comedia clásica, concibe la risa como un fin en sí mismo. Con todo, salvo consabidas excepciones como Góngora y Quevedo, el plural tratamiento del humor y la búsqueda de motivos intrascendentes para dar carta de naturaleza al sentir de la crisis finisecular no alcanzan la dicción cáustica de Juvenal; en este punto, Pérez Lasheras (1995: 24) acierta cuando advierte que “los autores del siglo de Oro [...] se empeñan en demostrar que no debe confundirse entre sátira y murmuración o maledicencia y que en sus obras existen agudezas,

donaires, burlas, pero que no han tratado de perjudicar a ningún particular”.

CONCLUSIONES

Desde aquí, y con estas sumarias reflexiones en torno a la modalidad estilística de la sátira en el Romancero nuevo, el estro satírico en las composiciones de Liñán no toma como piedra angular de su discurso sino los asuntos preponderantes del periodo; como sostiene Etreros (1983: 191), “el lenguaje no es solo una *koiné* lingüística, sino una convención estilística y nocional que se ajusta a la producción [lingüístico-literaria] de su entorno”.

El alcance de la sátira no obedece siempre a una pulsión ideológica, antes bien, actúa proveyendo al texto literario de una amplitud de recursos estilísticos susceptibles de adquirir ciertos compromisos con la realidad —más o menos ficcionalizada— de la enunciación. En los romances de Liñán, y pese a la focalización satirizante del objeto amoroso, predomina una constante inseguridad del hombre que, a todas luces, acierta a exaltar la valía de la amada y las tribulaciones del enamorado —a veces resentido, otras tantas resignado— que acomete la carnavalización de su circunstancia vital desde un mecanismo expresivo atávico, la sátira, y que certifica a la perfección la esencia de una época. Se advierte así que la frustración existencial impone la idea de una expresión chocarrera que, principalmente en los moldes de la lírica popular, permitía no solo contender con el optimismo y el sesgo armónico del siglo XVI, sino también subsistir en un clima de acuciante transitoriedad del hombre.

Estrechando pertinentemente los lazos con las bases de la Teoría literaria de los siglos XVI y XVII, los romances de Liñán acusan el juego de correspondencias de la sátira y de lo cómico, afectación con la que mantiene una real vinculación. Si el drama satírico clásico reconfiguraba con la desarticulación y *resemantización* formal-estilística tanto el lenguaje como la intencionalidad trágica —cuya catarsis intentaba rebajar—, la tendencia satírica de los *corpora* de romances nuevos resulta lo que en términos hegelianos es un “pasaje” entre lo trágico y lo cómico.

La comicidad es un importante constituyente de estas composiciones, en las que el empleo de la metáfora, fundamentalmente, perfila la distensión de la angustia sentimental del sujeto enunciador, enfatizando con esto, además, la emoción de la risa.

Esta, lejos de sustentar las teorías del Pinciano y otros muchos teóricos coetáneos sobre la procedencia “inferior” de la risa y de la expresividad jocosa, consolida la afectación apaciguadora del ánimo de los oyentes (recordemos la elevada divulgación social de este romancero). La risa, en definitiva, es en este romancero un fin en sí misma, y, por ende, un placer estético que se le atribuye a la sugestión de las pasiones; al mismo tiempo, se ratifica la ausencia de la dicción envilecedora de Juvenal y se valida la presencia circunstancial de una interpretación moralista y social-ejemplarizante respecto de la enmienda satírica horaciana.

A todo esto, sigue pendiente en el campo de la Teoría de la literatura un fundamento responsable y profundo que permita definir el origen de lo trágico y lo cómico, y, dado el caso, sustentar que ambas categorías se fundan en lo satírico. Lo que sí cabe afirmar, a la vista del análisis teórico-crítico del lenguaje literario en el romance seleccionado es la síntesis que se produce en el Romancero nuevo y, en consecuencia, la convergencia de lo trágico y lo cómico en unas estructuras que integran, a su vez, características de los tres géneros mayores.

En este mismo orden de cosas, la episteme satírica en el Romancero nuevo reconviene la tesis tradicional que refrenda la baja condición tanto de la sátira como del género estructural-estrófico del romance, demostrando que una y otro hacen gala de un lenguaje elaborado, artístico, “basado si se quiere en un fondo general de formas fijadas literariamente o por la tradición popular, pero que los llevan a un nivel de expresión digno de consideración” (Etreros, 1983: 197). Pese a la escasa calidad literaria que algunos estudios modernos atribuyen a las composiciones satíricas, en el plano del estro satírico el ingenio opera con conciencia de dominio propio al seguir un modo noético del discurso, lo cual supone, teniendo en cuenta las palabras de Peale (1973: 203), presentar la tesis satírica “mediante un abigarrado juego de procedimientos expresivos que en conjunto constituyen una forma significativa, cuyo significado es aprehendido por el lector a través de su intuición inteligente, de su ingenio” (Cfr. también Etreros, 1983: 20).

La acuñada por Fernández Montesinos como “generación de 1580” ensarta el género de estos nuevos romances en un concepto laudatorio, no solo por cuanto supone la edificación de un lenguaje definitivamente innovador y original, mediante el cual se hace evidente la desmitificación e incluso *despoetización* de lo

canónicamente establecido en los distintos niveles lingüísticos del lenguaje literario, sino también porque, como se ha visto en el romance satírico de Liñán, las desavenencias entre lo culto y lo llano, entre la agudeza verbal y el carácter *popularizante* del modelo estrófico de los romances, o entre la gravedad y refinamiento elocutivo frente al ribete divulgativo de la cotidianidad, deslucen hasta copar la recepción del romance satírico como proyecto sistémico de catarsis literaria en la densidad del ideario barroco.

La sátira revela en los cauces expresivos del Romancero nuevo un sistema retórico supeditado a la voluntad de creación transgresora de Liñán en lo concerniente al signo literario. De ahí la transposición semántica de la expresión así como de las figuras empleadas en cada uno de los niveles. En efecto, el romancista reviste las estructuras de su lenguaje poético de un realismo subversivo contra el criterio sistematizado de la idealización pastoril, que sirve a Liñán como puesta en práctica de un lenguaje experimental e hiperbólico contra los modelos del nuevo romance.

En efecto, el análisis de este romance representativo ha llevado a la ejecución de una respuesta favorable respecto de la cantera de conceptos que permitían vincular el desarrollo histórico de la sátira con el modelo de mimesis cómica, y esto no solo a partir de las bases teóricas suscitadas por la Poética y la Retórica clásicas, sino también como resultado de la combinación e integración con teorías modernas y actuales susceptibles de proporcionar un conocimiento amplio y global del fenómeno artístico en la Historia de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (1999), *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- Bajtín, Mijaíl (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.
- (1990), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- (1997), *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI.

- Bègue, Alain (2008), “Degeneración y prosaísmo de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas”, *Criticón*, 103-104, pp. 21-38.
- Bobes, Carmen *et al.* (1998), *Historia de la teoría literaria. Transmisores, Edad Media, Poéticas clasicistas*, II, Madrid, Gredos.
- Brummack, Jürgen (1971), “Zu Begriff und Theorie der Satire”, *Deutsche Vierteljahrschr. für Literaturwiss. und Geistesgesch.*, 45, pp. 275-377.
- Carreño, Antonio (1982), “Del Romancero Nuevo a la Comedia Nueva de Lope de Vega: constantes e interpolaciones”, *Hispanic Review*, 50, pp. 33-52.
- Carvalho, Luis Alfonso de (1997), *Cisne de Apolo* (1602), ed. Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger.
- Cascales, Francisco (1988), *Tablas poéticas*, en A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las “Tablas poéticas” de Cascales*, Madrid, Taurus.
- Coffey, Michael (1976), *Roman satire*, London / New York, Methuen y Barnes & Noble.
- Cortés Tovar, Rosario (1986), *Teoría de la sátira. Análisis de la “Apocolocyntosis” de Séneca*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Darst, David H. (1985), *Imitatio (polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes.
- Díaz Rengifo, Juan (1759), *Arte poética española* (1592), ed. José María Martí, Barcelona.
- Etreros, Mercedes (1983), *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, FUE.
- Fernández Montesinos, José (1970), “Algunos problemas del Romancero nuevo”, en *Ensayos y estudios de literatura española*, Revista de Occidente, Madrid.
- García Berrio, Antonio (1980), *Formación de la teoría literaria moderna*, II. *Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Griffin, D. (1994), *Satire: A critical reintroduction*, Lexington, UP Kentucky.
- Hatzfeld, Helmut (1966), *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos.

- Herrera, Fernando de (1973), *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, ed. Antonio Gallego Morell, Madrid, CSIC.
- Hightet, Gilbert (1962), *The anatomy of satire*, Princeton, Princeton UP.
- Hodgart, Matthew (1969), *La sátira*, Madrid, Guadarrama.
- Horacio (2002), *Arte poética o Epístola a los Pisones*, ed. Fernando Navarro Antolín, Madrid, CSIC.
- Hutcheon, Linda (1981), “Ironie, satire et parodie. Une approche pragmatique de l’ironie”, *Poétique*, 46, pp. 140-155.
- Jammes, Robert (1967), *Études sur l’œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Institut d’Études Ibériques et Ibéro-américaines de L’Université de Bordeaux.
- Llanos López (2005), Rosana, *Teoría psicocrítica de la comedia (La comedia española en el Siglo de Oro)*, Kassel, Reichenberger.
- (2007), *Historia de la teoría de la comedia*, Madrid, Arco/Libros.
- López Bueno, M. Begoña (2000), *La epístola*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- (2005), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- (2010), “Retóricas y canon poético en el siglo XVII: los ecos de un disenso”, en AA. VV., *El canon poético en el siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 49-72.
- López Eire, Antonio (2000), “Reflexiones sobre la lengua del drama satírico”, *Humanitas*, 52, pp. 91-122.
- López Grigera, Luisa (1995), *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- López Pinciano, Alonso (1973), *Philosophia antigua poética (1596)*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC.
- Melero Bellido, Antonio (1991a), “El mito del drama satírico”, *Fortunatae*, 1, pp. 85-102.
- (1991b), “La dicción satírica”, *Fortunatae*, 2, pp. 173-186.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1962), *Historia de las ideas estéticas en España*, II, Santander, ed. E. Sánchez Reyes, CSIC.
- Menéndez Pidal, Ramón (1968), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, II, Madrid, Espasa-Calpe.
- Milá y Fontanals, Manuel (1853), *Observaciones sobre la poesía popular: con muestras de romances catalanes inéditos*, Barcelona, Ulan Press.

- (1959 [1874]), *De la poesía heroico-popular castellana: estudio precedido de una oración acerca de la literatura española*, ed. M. de Riquer & J. Molas, Barcelona, CSIC.
- Paraíso, Isabel (2014), *Edición y traducción de «La Poética» de Giovan Giorgio Trissino*, Madrid, Arco/Libros.
- Peale, C. George (1973), “La sátira y sus principios organizadores”, *Prohemio*, 4, 1-2, pp. 189-210.
- Pérez Lasheras, Antonio (1994), *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- (1995), *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- Porqueras Mayo, Alberto (1986), *Teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill.
- (1989), *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona, Puvill.
- y Sánchez Escribano, Federico (1972), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.
- Rodríguez Pequeño, Javier (1999), “De la Retórica a la Poética en los estudios literarios en los Siglos de Oro”, *Edad de Oro*, 19, pp. 257-264.
- Roses Lozano, Joaquín (1990), “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”, *Criticón*, 49, pp. 31-49.
- (1994), *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Madrid, Támesis.
- [Robortello, Francesco] (1548), *Francisci Robortelli Vtinensis in librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, Firenze, Libr. Torrentino.
- Sánchez de Lima, Miguel (1944), *El arte poética en romance castellano*, ed. R. Balbín Lucas, Madrid, CSIC.
- Scholberg, Kenneth R. (1971), *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos.
- Schwartz Lerner, Lía (1985), “En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Crotalón* y los *Sueños de Quevedo*”, *Lexis*, 9, pp. 209-227.
- (1987), “Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género”, *Edad de Oro*, 6, pp. 215-234.
- (2012), “*Satura* y sátira en los siglos XVI y XVII. Teoría y praxis”, en Maria d’Agostino & Flavia Gherardi (eds.), *Difícil cosa el no escribir sátiras: la sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 21-48.

- Stefano, Giuseppe di (2007), “El Parnaso y el romancero”, *Bulletin Hispanique*, 109, pp. 385-400.
- (2009), “El Romancero de los siglos XVI y XVII”, en P. Jauralde Pou (dir.), *Diccionario Filológico de la Literatura Española del siglo XVI*, Madrid, Castalia, pp. 1035-1040.
- Van Rooy, C.A. (1966), *Studies in classical satire and related literary theory*, Leiden, E. J. Brill.
- Vega, Lope de (1968), *Poesías líricas I. Primeros romances, letras para cantar y sonetos*, ed. José Fernández Montesinos, Madrid, Espasa-Calpe.
- Vega, María José (1987), *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Weinberg, Bernard (2003), *Estudios de poética clasicista: Robortello, Escalígero, Minturno, Castelvetro*, Madrid, Arco Libros.
- (1970-1974) (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 vols., Roma / Bari, Laterza.